المسرح الغنائي اللبناني، تجربة رائدة في الإبداع الموسيقي

أ.د. يوسف طنوس [١] (لبنان)

إنّ تاريخ المسرح الغنائي العربي يتضمّن بدايات متواضعة وتجارب رائدة وعصراً ذهبيّاً وفترة انحسار ناتجة عن أسباب مختلفة، منها الأوضاع السياسيّة والإجتماعيّة، ومنها تبدّل الذوق الموسيقي، ومنها تراجع الإبداع في المسرح الغنائي العربي بشكل عام. والمسرح الغنائي العربي الذي توطّد مع سيّد درويش في مصر، استعاد زخمه في أواخر خمسينيات القرن العشرين مع الأخوين رحباني. والمسرح الغنائي اللبناني الذي ازدهر مع الرحابنة وغيرهم تراجع زخمه مع تبدّل الظروف السياسيّة والإجتماعيّة والفنيّة في لبنان ومجمل البلدان العربيّة.

فالمسرح الغنائي الرحبانيّ كان ديناميّاً ومتجدّداً في قصصه وحبكاته وموسيقاه. و"المدرسة الرحبانيّة" جمعت بين الكلمة واللّحن والأداء، بين الفنّ والأناقة، بين القديم والجديد، بين الإستعارة والإستنباط، في لون موسيقيّ جديد أغنى الموسيقى العربيّة بألحانهٍ وتوزيعاته وقوالبه الموسيقيّة، وفي مسرح غنائيّ راقٍ سعى إلى الفن المتكامل. وكثر هم الذين أغنوا أيضاً المسرح الغنائي اللبناني، منهم روميو لحود والياس الرحباني اللذين غلب على مسرحهما طابع الإستعراض أكثر من الحبكة المسرحية، وزياد الرحباني الذي غلب على مسرحه روح الثورة والإنتقاد وموسيقى الشباب والجاز، إلخ. وكثرٌ هم الذين تأثّروا بأسلوب الأخوين رحباني وفنّهما، ونهجوا نهجهما في مختلف البلدان العربيّة.

إنّ المسرح الغنائي اللبناني كان محفّزاً للإبداع الموسيقيّ من خلال موعدٍ سنويّ تنافسيّ لمسرحيات غنائيّة جديدة تُعرض خلال المهرجانات، وأهمّها بعلبك، وتتضمّن موضوعاً جديداً، ألحاناجميلة يؤدّيها كبارٍ المطربين والمطربات، توزيعات أوركستراليّة تجمع بين التخت التقليدي والأوركسترا الكبيرة، ألواناً موسيقيّة تجمع بين الفولكلور والتلحين الحديث، قوالب غنائيّة وآليّة تنتقل بين التقليد والتجديد، إلخ.

مع غياب المسرح الغنائي، تراجَعَ الإبداع الموسيقي المتكامل، وبات يقتصر على نجاح أغنية من هنا أو ترويج لأخرى من هناك من خلال "الفيديو كليب". وبات تطوّر اللغة الموسيقيّة العربيّة في خطر "الإنحطاط" أو "التغريب"وفقدان الهويّة.

---

[١] دكتور في العلوم الموسيقيّة، حامل شهادة الدبلوم العالي في العزف على آلة الناي. مؤلّف موسيقيّ وباحث في العلوم الموسيقيّة، عميد سابق لكليّة الموسيقى وأستاذ ومدير أبحاث في جامعة الرّوح القدس في الكسليك (لبنان). مؤسّس الجمعيّة العلميّة للكليات والمعاهد العُليا للموسيقى التّابعة لإتحاد الجامعات العربيّة. عضو دائم في الهيئة العلميّة للمجمع العربيّ للموسيقى التابع لجامعة الدول العربيّة. له العديد من الأبحاث المنشورة في مجلّات وكتب عربيّة وأجنبيّة. وأشرف على إصدار العديد من الكتب حول الموسيقى العربيّة واللبنانيّة والسريانيّة. وضع موسيقى لعدد من الأعمال الأوبراليّة والإنشاديّة والمسرحيّات الغنائيّة ومئات الألحان والمقطوعات اللبنانيّة والعربيّة. كرّمته دار الأوبرا في القاهرة خلال انعقاد مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ٢٠١٠.

١) المسرح في لبنان

بدأ المسرح في لبنان مع مدارس الإرساليّات، حيث كانت تُقام في كلّ مناسبة دينيّة أو غيرها وفي نهاية كلّ سنة دراسيّة حفلة تتخلّلها مسرحيّة يؤدّيها طلبة المدارس. وكانت الأعياد الدينيّة مناسبات لعرض حياة قدّيس أو لإحياء مشهديّة العيد، مثل إحياء لعازر أو عيد القديسة بربارة.

وعُرف المسرح في لبنان والعالم العربي مع عودة مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥)من أوروبا إلى لبنان إذ أسّس فرقة مسرحيّة مؤلّفة في بادىء الأمر من إخوته وأقاربه، عرض معها في بيته سنة ١٨٤٧ مسرحية "البخيل" التي اقتبسها أمام الجمهور وبعض السلك الدبلوماسي؛ وتلتها مسرحيّة "أبو حسن المغفّل" أو "عصر هارون الرشيد". وعرض مسرحية "الحسود السليط" في مسرح بسيط بناه بجوار بيته سنة ١٨٥٣.لقد حاول النقاش عرض المسرح الغربي بإطار شرقيّ عربيّ، فكان مسرحه أقرب إلى الأوبريت غناء وحواراً وتمثيلاً.

كان مارون النقاش متأثّرًا كثيرًا في أعماله المسرحية وفي رسم شخصياته بالكاتب الفرنسي موليير (Molière). وقد تميّزت عروضه ببعض الظواهر التي قيّدت المسرح العربي لفترة طويلة من الزمن، نوجز ما يتعلّق منها بالمسرح الغنائيّ فيما يلي:

أ-لم يدخل النقاش أي تغيير على عقدة المسرحية المعرّبة، و لكنه تصرّف في تطويل بعض المشاهد و تقصير بعضها بما يلائم ذوق الرواد و ثقافتهم . كذلك قام بتعريب الأسماء و تغير المواقع التي دارت فيها الأحداث.

ب- أدخل مارون بعض الألحان التركية على النصّ المسرحي، ولم يكن متقيّدًا بملاءمة ذلك مع أحداث المسرحية، ولأجل ذلك صُنّفت مسرحيّاته بين الملهاة والأوبريت. و قد استمرت هذه الظاهرة الموسيقية في المسرح حتى هذه الأيام[٢].

كان موت النقاش وهو في سن والثامنة والثلاثين خلال رحلة تجارية إلى طرطوس ضربة قوية للحركة المسرحيةالعربية الحديثة وهي ما تزال في بدايتها، وقد تأثرت الحركة المسرحية بذلك في أكثرمن وجه، فإلى جانب أن الحركة تأثرت بموت رائدها وحماسه وموهبته، فإنها خسرت أيضًا القاعة التي أنشأها لممارسة عروضه المسرحية والتي حولت من بعده إلى كنيسة تمارس فيها الطقوس الدينية.

وفي سنة ١٨٧٦، حمل سليم النقاش تراث عمّه مارون المسرحي إلى مصر، وأضاف إليه عدداً من المسرحيات مثل "عايده" و"مي وهوراس" التي تقوم أساساً على الغناء. وبهذا انتقل التيار الغنائي إلى المسرح المصري الذي أبدع فيه حتى وفاة الشيخ سلامه حجازي.

في النصف الأول من القرن العشرين في لبنان، كان المشهد المسرحي موزعاً بين فرق يجتمع شملها لتقديم مسرحية في مناسبة ما، مثل «جمعية إحياء التمثيل العربي»، و«فرقة التمثيل العربي»، و«جمعية إحياء التمثيل الوطني»، و«الاتحاد المسرحي اللبناني»، و«جمعية ترقي التمثيل الأدبي»، وبين النشاط المسرحي المدرسي كما في مدرسة الحكمة، والجامعتين اليسوعية والأمريكية، وبين عروض الفرق الزائرة من مصر. وما يلفت النظر هو ازدياد عدد دور العرض المسرحية في بيروت بدءا من مطلع القرن العشرين، مثل

---

[٢] راجع "مارون النقاش"، مارون النقاش - ديوان العرب(diwanalarab.com)، تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١.





دار التمثيل ومسرح زهرة سوريا ومسرح الباريزيانا Parisiana ومسرح الشي-دوفر Chef-d'oeuvre ومسرح الكورسال ومسرح الكريستال ومسرح التريانون ومسرح المنظر الجميل والتياترو الكبير ومسرح فاروق إضافة إلى مسرح البورصة في زحلة. وقد اعتمد المسرح آنذاك على النص الأدبي المؤلَّف بالفصحى من قبل كتّاب وشعراء مثل ناصيف وإبراهيم اليازجي وبطرس البستاني. ومعظم هذه النصوص كانت تستقي مادتها من التاريخ العربي.

وقد أسهم عدد كبير من آباء الكنيسة في التأليف المسرحي التاريخي، كون المسرح وسيلة تعليم وتربية ويقظة. واللافت هنا أيضاً هو مشاركة النساء في حركة التأليف هذه مثل حبيبة شعبان يكن وحنة خوري شاهين وشفيقة إسكندر رزق وألكسندرة الخوري. وكما في مصر ظهرت في لبنان المسرحية الشعرية لدى سعيد عقل وبشر فارس ويوسف الخال وفوزي المعلوف وإلياس أبو شبكة ويوسف غصوب ورئيف خوري[٣].

وفي عام ١٩٤٢ أسس عبد الله الحسيني في طرابلس «معهد الزهراء» لتعليم التمثيل، فكان ثاني معهد في الوطن العربي بعد معهد القاهرة عام ١٩٣٠. وتأسست سنة ١٩٤٦ مدرسة للتمثيل في حاووز الساعاتية في بيروت، وكانت من غرفتين واحدة تعلم التمثيل والثانية الموسيقى. وافتتح معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية قسم التمثيل سنة ١٩٦٥.

والجدير بالذكر هو مشاركة المرأة اللبنانية في التمثيل منذ عام ١٨٧٥ مع حفاظها غالباً على سمعتها الاجتماعية. وما يلفت النظر أيضاً هو أن غالبية أعضاء لجنة المسرح العربي المتفرّعة من لجنة مهرجانات بعلبك الدولية كانت من سيدات المجتمع اللبناني اللواتي لولا جهودهن العظيمة وتضحياتهن لما وقف المسرح اللبناني الحديث على قدميه. وقد أدى تعاون هذه اللجنة مع الممثل المخرج منير أبو دبس إلى تأسيس «معهد التمثيل الحديث» وفرقة المسرح الحديث التي انبثقت عنه، وبذلك تشكلت النواة العلمية الفنية لانطلاقة المسرح الحديث.

ومنذ سنة ١٩٦٥، تأسس عدد كبير من المسارح الجديدة. وسنة ١٩٦٦، تأسس «المركز اللبناني للمؤسسة الدولية للمسرح». وبعد الحرب اللبنانية، أسّست نضال الأشقر مشروعاً ثقافياً فنياً جديداً هو «مسرح المدينة» الذي شكّل إلى جانب «مسرح بيروت» بإدارة الروائي إلياس خوري وإشراف روجيه عساف بؤرة التجدد المسرحي في مرحلة ما بعد الحرب.

ومن الرعيل الأوّل من أعلام المسرح في لبنان لا بدّ من ذكر منير أبو دبس ومدرسة المسرح الحديث، أنطوان ولطيفة ملتقى وحلقة المسرح اللبناني، ريمون جبارة والعبثيّة الساخرة، جلال خوري ومسرح المطلب السياسي، يعقوب الشدراوي وإثارة العين والذهن، برج فازليان والمسرح الأرمنيّ، موريس معلوف والمسرح الإيمائيّ، شوشو وأوّل مسرح يوميّ في لبنان، الأب يوسف مونّس رائد المسرح الدينيّ الحديث، نبيه أبو الحسن وأخوت شاناي، محمد كريّم في الإخراج المسرحيّ. ومن الرعيل الثاني نذكر نقولا دانيال، جوزف بو نصّار، فائق حميصي، ناجي معلوف، طلال درجاني، مشهور مصطفى، ميشال جبر، رفيق علي أحمد، جورج خبّاز.

---

[٣] راجع "المسرح اللبناني"، المسرح اللبنانى(areq.net) ، تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١.

٢) المسرح الغنائي اللبناني

لقد واكب اللبنانيون تطوّر المسرح الغنائي اللبناني، وكانوا يترقّبون الجديد فيه ويتبعون عروضه أكانت ضمن المهرجانات أم في الصالات. وكان المسرح ينقل حياتهم اليوميّة وهمومهم ومشاكلهم بصورة مباشرة أو غير مباشرة في قالب غنائيّ وفنيّ يُنسيهم آلامهم ولو لفترة وجيزة. وتأثّر الكثير من البلدان العربيّة بالمسرح الغنائي اللبناني، خاصّة مع مسرح الأخوين رحباني.

يجد المسرح الغنائي اللبناني بداياته الأوّليّة في المسرح الدينيّ، خاصّة في الأعمال التي كانت تُقام تذكاراً لحياةالسيّد المسيح وآلامه ولأعياد القدّيسين، منذ النصف الثاني من القرنٍ الثامن عشر، في باحات الكنائس بعد انتهاء الصلاة داخلها. فقد تمّ تأليف أغان روحيّة باللغة العربيّة (مثلا: يا شعبي وصحبي، قامت مريم، وا حبيبي)، منبثقة من ألحان سريانيّة، ترافق تلك الأعمال[٤].

ويستمدّ المسرح الغنائي اللبناني جذوره من التقاليد الإجتماعيّة والثقافة الشعبيّة المرتبطة بالقصص الشعبيّة والحكايات (الحكواتي)، والتراث المعيوش المتمثّل بالأعياد، بالمناسبات الإجتماعيّة من ولادات وأعراس ومآتم، بالسهرات والمبارزات الشعريّة (القوّال)، إلخ. وكانت الموسيقى والغناء والرقص، وخاصة رقص الدبكة، ملازمين لمعظم تلك المناسبات.

وقد عرف بعض العاملين في المسرح الغنائي اللبناني، مثل الأخوين رحباني، كيفيّة توظيف الفولكلور بكافّة أشكاله من قصص وحكايات وقبضايات وغناء ومباريات زجليّة ودبكات، في مسرحيّاتهم، فأسروا الجمهور الذي وجد حياته اليوميّة على المسرح.

والمسرح الغنائي اللبناني لم يولد فجأة، بل تبلّور رويداً رويداً بعد محاولات وتجارب. فبعد "مسرحيّات" القريّة اللبنانية بعاداتها وتقاليدها، أخذت الإسكتشات الإذاعيّة بقصصها وحواراتها وموسيقاها وأغانيها تهيّء الطريق للمسرح. فانتقل المسرح من اللوحات المسرحيّة الإستعراضيّة القصيرة، إلى الأوبريتٍ التي تجمع الحوارات مع الأغاني والرقصات (مثلاً: ناطورة المفاتيح)، إلى المسرحيّات الغنائيّة بالكامل (مثلاً: بيّاع الخواتم، السامريّة).

ومنذ منتصف سيتينيات القرن الماضي لغاية منتصف سبعينيّاته وصل المسرح الغنائي اللبناني إلى قمة مجده مع الأخوين عاصي ومنصور الرحباني وفيروز، ومع روميو لحود وسلوى القطريب، ومع فرقة الأنوار التي أسسها الصحافي سعيد فريحة والتي تعاونت مع صباح ووديع الصافي وزكي ناصيف ووليد غلمية ووديع الصافي وتوفيق الباشا وعفيف رضوان، ومع فرقة عبد الحميد كركلا في الرقص الإستعراضيّ. كانت أيام عزّ للمسرح الغنائي، كل سنة عدّة مسرحيات تضمّ التمثيل والغناء والدبكة وإحياء التراث[٥]

مع بداية حرب لبنان سنة ١٩٧٥، تأثّرت الحركة المسرحيّة بشكل عام في لبنان، وتراجع المسرح الغنائيّ كمّاً ونوعاً مع انتشار الفضائيّات وتراجع الوضع الإقتصادي خاصّة للطبقة الوسطى التي كانت تُعتبر جمهور المسرح ورافدته.

---

[٤] أنظر يوسف الخوري، *البركة بالصليب المقدس أو زياح الصليب*، بيروت، ١٩٦١، ص ٦-٩.

[٥] الجسرة الثقافية الالكترونية-ايلاف-، "المسرح اللبناني ولد مرّتين"، *المسرح اللبناني وُلد مرتين - موقع الجسرة الثقافي(aljasrah.net)* . تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١٢.

١,٢- تجارب في المسرح الغنائي اللبناني قبل الأخوين رحباني

قام بعض الموسيقيين في بداية الخمسينات أمثال يحيى اللبابيدي الذي كان مدير قسم الموسيقى في إذاعة الشرق الأدنى ببعض التجارب الغنائيّة المسرحة إذاعيًا. كذلك عمل توفيق الباشا (١٩٢٤-٢٠٠٥) عام ١٩٥١ مع راقصة ومغنّية أميركيّة تدعى مسز كوك (Cock)، مديرة فرقة باليه، فكتب لها موسيقى لها نفحة إستعراضيّة تصوّفيّة، وقد استعان بفرقة رقص لبنانيّة ليعرضوا العمل في بعض العواصم الأوروبيّة[٦].

٢,٢- الإسكتشات الغنائيّة الإذاعيّة

شجّع صبري الشريف[٧] المسؤول في إذاعة الشرق الأدنى،التأليف المسرحيّ الإذاعيّ والموسيقيّ وأنتجت مجموعة اسكتشات غنائيّة مزجت فيها الغناء بالحوار والقصة، كما برزت شخصيّات فولكلوريّة محبّبة، وقد كان للأخوين رحباني الدور الأساس في ذلك. فمنذ سنة ١٩٤٧ طلبت الإذاعة من الشاعر الزجليّ أسعد سعيد ومن ثمّ مع الشاعر وليم صعب، وبعدهما مع جوقة شحرور الوادي٨ والشاعر طانيوس الحملاوي أن يكتبوا قصّة ذات حوار شعريّ يصلح للتمثيل الإذاعيّ المغنّى، ولكنّ جهودهم لم يُكتب لها النجاح.ولكنّ واقع الأمر تبدّل سنة ١٩٤٩ بعد لقاء صبري الشريف بالأخوين رحباني اللذين كانا في ذات الوقت "الشاعر والملحّن". وكان الإسكتش الأول "بارود اهربوا". فيه برزت شخصيّة مخول وسبع وأبو فارس والمغترب وغيرها. وقد شارك بالتمثيل عاصي ومنصور وفيلمون وهبي. إنّ نجاح الإسكتش شجّع على تأليف غيره مثل: حلوه وفيلّا وأنتوبيل، مسرح الضيعة، براد الجمعيّة، وغيرها[٩].

ويذكر حليم الرّومي أن للأخوين رحباني حوالي أربعين عملًا مسجّلًا من الاسكتش والأوبريت في الإذاعة اللبنانية. ويضيف بأن الأخوين رحباني أنتجا أوبريتات فكاهية بطريقة مدروسة ومركزة وقائمة على الثقافة والعلم والموهبة، كان من نصيب الإذاعة اللبنانية عشرة منها: "سبع ومخّول"، "برّاد الجمعيّة"، "سبع الناطور"، "روكز خطب"، "شط الحلوة"، "أبو النمر"، "طويلة وقصيرة"، "دكان بو سليمان"، "عاد إلى الصنوبر"، "عبدو حابب غندوره"[١٠].

إنّ نجاح برامج الإسكتشات الغنائيّة الإذاعيّة وتقبّل الجمهور لها شجّع في نقل تلك الإسكتشات إلى المسرح. فأسّس الأخوان رحباني الفرقة الشعبيّة اللبنانيّة من أجل إحياء التراث الشعبيّ وإعطاء الأغنية اللبنانيّة هويّة خاصّة من خلال الأعمال المسرحيّة الغنائيّة.وكانت تسجيلات الإسكتشات الغنائيّة تتمّ في استوديو إذاعة الشرق الأدنى إلى حين توقّفها عن العمل سنة ١٩٥٦ إثر العدوان الثلاثيّ على مصر، فانتقلت التسجيلات إلى استوديو "الشركة اللبنانيّة للتسجيلات الفنيّة" والتي صار اسمها "استوديو بعلبك".

---

[٦] نبيل أبو مراد، *المسرح اللبناني في القرن العشرين: تاريخ، قضايا، تجارب، أعلام*، ٢٠٠٢، ص ٥٨٦.

[٧] إذاعي ومخرج مصريّ الأصل، سكن لبنان ورافق الأخوين رحباني منذ بداياتهما في أعمالهما الغنائية والمسرحية.

[٨] جوقة شحرور الوادي هي فرقة زجليّة مؤلّفة من أسعد الفغالي (شحرور الوادي)، أنيس روحانا، علي الحاج وطانيوس عبده.

[٩] نبيل أبو مراد، *المسرح اللبناني في القرن العشرين: تاريخ، قضايا، تجارب، أعلام*، ٢٠٠٢، ص ٥٨٨.

[١٠] حليم الرومي: *يروي قصّة عمله في الإذاعة اللبنانية مدّة ثلاثين عامًا من ١٥/١/١٩٥٠ إلى ١/٧/١٩٧٩*، نسخة مطبوعة على الدكتيلو مرفوعة إلى مدير الإذاعة اللبنانية عبد الكريم سنّو في ١/٧/١٩٨٣، ص ٢٦.

وبعد الإذاعة، لعبت المهرجانات دوراً كبيراً في تشجيع المسرح الغنائي اللبناني وإنتاج مسرحيّاته، فانتقل العمل من المسرح المسموع إلى المسرح المرئيّ والمسوع، ومن المسرح المغلق إلى المسرح المفتوح.

٣،٢- مسرح الأخوين رحباني

الأخوان رحباني،عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور (١٩٢٥-٢٠٠٩)، هما ظاهرة فريدة في الموسيقى اللبنانية والعربية في النصف الثاني من القرن العشرين. ظهرت موهبتهما الشعريّة والموسيقيّة والمسرحيّة في أعمال غنائيّة وموسيقيّة ومسرحيّة-غنائيّة أصبحت مثالاً للعديد من الكتّاب والمغنّين والملحّنين، ففرضا نفسيهما ولونهما الموسيقي في لبنان والعالمين العربي والغربي. وبدأ الحديث عن "المدرسة الرحبانيّة" في ستينيّات من القرن الماضي التي جمعت بين الكلمة واللّحن والأداء، بين الفنّ والأناقة، بين القديم والجديد، بين الإستعارة والإستنباط، في لون موسيقيّ جديد أغنى الموسيقى العربيّة، وفي مسرح غنائيّ راقٍ سعى إلى الفن المتكامل. وكثرٌ هم الذين تأثّروا بأسلوب الأخوين رحباني وفنّهما، ونهجوا نهجهما في مختلف الأقطار العربية، لذلك تكرّست المدرسة الرحبانيّة. والمدرسة الرحبانية لا تقوم فقط على الأخوين الرحباني، بل أيضًا على فيروز التي لولاها لما وصلت إلى ما وصلت إليه تلك المدرسة من تكامل وفنّ وشهرة.

وعندما أراد الأخوان رحباني إعادة احياء المسرح الغنائي في لبنان في أواسط الخمسينات كان هذا الفن قد بدأ يميل نحو الركود في مصر بعد فترة صاخبة بالنشاط، وفي لبنان كانت الأعمال تقتصر على بعض اللوحات الفولكلورية التراثية التي يقدمها بعض الهواة والمتحمسين في المناسبات المختلفة وخاصة في القرى.

تشكّلت نواة المسرح بشكل عام، ومسرح الأخوين رحباني بشكل خاص، مع التقاليد والتراث الشعبي، من احتفالات دينيّة ومناسبات إجتماعيّة ومواسم زراعيّة ومهن حرفيّة، إلى الزجل والأشعار، إلى الحكايات والأقاصيص والمعتقدات الشعبية. فالعرس في القرية هو مشهد إجتماعي يجمع كلّ عناصر المسرح، والأعياد الدينيّة تدفع بالمؤمنين لتمثيل واقعة تاريخيّة من حياة يسوع المسيح أو أحد القدّيسين أو الأولياء، ومواسم الحصاد مناسبة إجتماعيّة ومشهديّة بامتياز. وإن المبارزات الزجليّة والشعريّة التي تتطلب موهبة الإرتجال الشعريّ هي إحدى عناصر المسرح الغنائي. والقوّالون الذين هم شعراء ومغنّون في ذات الوقت، كانوا لولب السهرات والمناسبات الإجتماعيّة. وإنّ قصص العجائز وروايات الحكواتي كانت تشكّل عنصراً مهمًّا في سهرات القرى والمدن.

فمنذ بداية عملهما الموسيقي والمسرحي في نادي أنطلياس، كان الأخوان رحباني يتطلعان إلى المسرح الموسيقي وإلى الموسيقى التصويريّة الدراميّة، فكتبا لوحات ذات موضوع واحد لا تتعدّى العشرين دقيقة، ويلحّنانها ويمثّلان ويغنّيان فيها، ومنها "عذارى الغدير"، "عرس في ضوء القمر"، "تاجر حرب". ومن الأغاني التي أطلقاها في ذلك الوقت "سلمى"، "مشّي معي نلاقي القمر"، "نحنا دجاجات الحب"، "عدنا رأيناها"، "طلّي من الطاقة"، إلخ[١١] ويقول منصور الرحباني عن بدايتهما التأليفيّة ما يلي: "منذ محاولاتنا التأليفية الأولى تلك، كانت عيوننا تتّجه إلى المسرح...جئنا من مخزون طفولتنا الممتلئة بأخبار أبطال وفرسان سكنوا الذاكرة الشعبية وحكايات السهر، سمعنا معظمها من جدّتنا غيتا التي حملت لنا مخزون تراث وعادات

---

[١١] هنري زغيب، *الأخوان رحباني، طريق النحل*، منارات من لبنان ٥، ٢٠٠١، ص ٧٤.

فولكلورية. ولاحقاً لحنّا قصائد ومواويل كثيرة لا نعرف حتّى اليوم من كتبها، ومنّا سمعناها من حكايات جدّتنا"١٢.

وإذا نظرنا إلى المسرحية الرحبانية نجد أنها مزيج من الشعر والنثر والغناء الفرديّ والحوار العادي والحوار المغنّى والغناء الكوراليّ والمشاهد الهزلية واللوحات الاستعراضية والدبكات. كل هذه العناصر تجمعها قصة ذات عقدة وحل مهما تفاوتت العقد والحلول. والمسرحية الرحبانية فيها توازن بين الشكل والمضمون فهي لا تغلّب عنصراً على الآخر، باستثناء أحياناً الموسيقى. والمسرحية الرحبانية تجمع النقيضين التراجيديا والكوميديا فهي تبكي وتصيب في الصميم أحياناً، وتحرك العواطف وتلهب الأحاسيس في آن.

إن المسرح الغنائي عند الأخوين رحباني يمكن اعتباره عمارة متكاملة تصحّ فيه كل التسميات والتعريفات من الأوبرا والأوبريت والأوبرا كوميك والمغناة والمسرح الغنائي والمسرح التراجيدي والمسرح الكوميدي وغيرها، فهو من الشمولية بحيث أننا نستطيع أن نجد لكل فن من هذه الفنون أثراً في مجموعة المسرحيات التي يبلغ عددها الخمس والعشرين. وبحسب معظم النقاد إن المسرح الرحباني هو مسرح خاص يجمع بين كلّ تلك التسميات.

ويمكن تقسيم تلك مسرحيات الأخوين رحباني إلى ثلاث مجموعات: الأولى تتناول حياة القرية اللبنانية بما فيها من عادات وتقاليد (أيام الحصاد، موسم العز، البعلبكيّة، جسر القمر، الليل والقنديل، بيّاع الخواتم، دواليب الهوا) وبرزت فيها موسيقيّاً الأغاني الشعبيّة التراثيّة المبنيّة على أنماط الزجل اللبنانيّ والمرافقة بمجموعة آلات موسيقيّة تشابه التخت العربي (ولن أتناول سوى هذا الجانب من تلك المسرحيات). وجاءت العودة الرحبانيّة إلى القرية اللبنانية مع توجّه معظم القرويين إلى هجرة قراهم نحو المدينة أو نحو بلدان الإغتراب.

المجموعة الثانية تضمّ الأعمال التاريخيّة والملحميّة (أيام فخر الدين، جبال الصوان، ناطورة المفاتيح، بترا).وبرز فيها الأغاني الجديدة إلى جانب التوزيعات الأوكسترالية الكبيرة.وتجتمع مسرحيات هذه المجموعة حول المطالبة بالحرية والعدالة والدعوة لمجابهة الظلم.إن للمسرحيات الغنائية الوطنية الدور الكبير في تنمية الحس الوطني وتعزيز روح المواطنة لدى المواطنين، لأنهم يحفظونها ويرددونها. والمسرحيات الرحبانيّة لعبت، ولا تزال، هذا الدور.المجموعة الثالثة تدور مواضيعها حول المدينة وقضاياها (هالة والملك، صحّ النوم، يعيش يعيش، المحطّة، لولو، ميس الريم). برز في هذه المجموعة أغان باسلوب متجدّد وتوزيع أوركسترالي مختلف. ويلاحظ فيها الإبتعاد عن التأثّر بالعادات والتقاليد والنبرة الشعريّة في الحوارات، وطرح قضايا إجتماعية وسياسيّة على أرض الواقع وانتقاد الحكومات١٣.

إنّ أهمّ ما يميّز المسرح الرحباني هو أصالته، التي تُظهر قيمته الإبداعية الكبيرة، ليس فقط لأنّه غير منقول، بل أيضاً لأنّه يقارب قضايا الإنسان في مختلف حالاته. فمنذ انطلاقة النشاط المسرحي الرحباني عام ١٩٥٧ مع استعراض "أيام الحصاد" الذي أطلق شرارة الإبداع الرحباني، اشتعلت أنوار مهرجانات بعلبك الدولية، وأضاءت على أعمال المسرح التي توالت سنة بعد سنة، وتطورت شكلاً ومضموناً

---

[١٢] المرجع السابق.

[١٣] راجع نبيل أبو مراد، *المسرح اللبناني في القرن العشرين: تاريخ، قضايا، تجارب، أعلام*، ٢٠٠٢، ص ٥٨٩-٥٩٣.

فتحوّلت من الاستعراض الغنائي الخجول مسرحياً إلى العرض المسرحي الواثق والمتميّز، مروراً بمراحل الاختبار والتطوير على صعد الكتابة والحوار والحبكة والتمثيل والطرح والإخراج. [١٤]

لقد كان الأخوان رحباني أصحاب رؤية، فدخلا من خلال موسيقاهما ومسرحهما عمق الإنسان عامّة والإنسان العربي خاصّة. طرحا مشكلات لبنانية وعربيّة، إجتماعيّة وسياسيّة. كما عرفا، من خلال موهبتهما وحسن تدبيرهما وحدسهما، أن يربطا التراث الموسيقي بتقنيات الحداثة الفنية الراقية ونتاجها، دون الوقوع في أساليب التقليد، والتغريب أو التهجين. وكانا من دعاة التطوير والتحديث من دون الإنقطاع عن التراث. لقد أوجدا نهضة موسيقيّة في العالم العربي، الذي كان أسير الرتابة في ترديد طرب الفنّانين الكبار من دون استنباط أي جديد لا على صعيد التأليف ولا على صعيد الأداء. فمع كلّ عمل مسرحي غنائيّ كان هناك جديد رحبانيّ. وكأن أسلوبهما يأبى الجمود والتقوقع في الماضي، فهو يشابه الموسيقى في ديناميّته وتجدّده.

لاقت تجربة الأخوين رحباني فى المسرح إقبالاً كبيراً لاهتمامها بتحريك المشهد المسرحي مع إيقاع الموسيقى والغناء وإضفاء البعد الدرامي للأعمال الموسيقية. وقد انتشرت ألحان العروض المسرحية، الحاوية على فنّ راق وعالي المستوى ويطال كلّ مستمع، في العالم العربي من خلال عرض بعض المسرحيات في بعض البلدان العربيّة ومن خلال ألبومات موسيقية استطاعت أن تعوّض المستمع ما فاته من مشاهدة العروض المسرحيّة. ويمكن القول بأن الأخوين رحباني رفعا مستوى المسرح الغنائي في العالم العربي إلى أعلى مستوياته وطوّراه، بعد أن كاد أن يندثر إثر وفاة سيد درويش.

وقد عمل الأخوان رحباني على إدخال الرقص والدبكة في مجمل مسرحياتهما، ولا وبل أضافا موسيقى راقصة ومرقّصة بين مقاطع بعض أغانيهما من أجل إدخال الدبكة وإضافة عنصر الرقص على اللّحن والكلمة والأداء. نذكر على سبيل المثال الأغاني التالية: "زعلت حليمة"، "خطّة قدمكن"، "هلّا هلّا يا تراب عينطورا"، غيّروا غيّروا"، إلخ.[١٥]

تميّز عطاء الأخوين رحباني وفنّهم بالعمل الفنّي المتكامل: الكلمة، اللحن والأداء. ومن الطبيعي، أن الأخوين رحباني لم يصلا إلي ما وصلا إليه، لولا صوت فيروز وحضورها، ولولا الأخوان رحباني لما وصلت فيروز إلى ما وصلت إليه. وشكل عملهم الفني ظاهرة، تخطّت حدود لبنان والعالم العربي، إلى العالمية. وممّا لا شكّ به أنّ مسرحهم الغنائي ساهم بتطوير الأغنية اللبنانية والعربية.

إنّ مدرسة الأخوين رحباني هي مدرسة عربية جديدة للموسيقى، لبنانية المنشأ، عربيةالهوية، عالمية المضمون والهدف. لقد غيّر الأخوان رحباني قواعد التلحين الموسيقي من جهة، وقواعد الأداء من جهة أخرى، وقواعد السماع من جهة ثالثة. لقد اعتبرا أن التوزيع الموسيقي، الذي يتناغم مع الموسيقى العربية، يطوّرها. وأن التعبير في الأداء، الذي أطلقه سيّد درويش في الموسيقى العربية، يمكن أن يتساوى مع الطرب من حيث الأهميّة ومن حيث توافقه والغناء العربي. وإن الأذن العربية، التي تعوّدت على السماع، يمكنها أن تنصت

---

[١٤] راجع د. هشام زين الدين، "المسرح الرحبانيّ الأصالة والفرادة والتأثير الجمالي"، / {{field_title}}*المركز التربوي للبحوث والإنماء CRDP – Lebanon*. تمت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١٢.

[١٥] يوسف طنوس، "موسيقى الأخوين رحباني، إبداع في الموروث والجديد"، في*الأخوان رحباني، إبداع فكريّ وفنّي*، إصدار الجامعة اللبنانية، ٢٠١٥، ص ٣٦٥-٤٤٤.

وتتفاعل مع المعطيات الجديدة في الموسيقى العربية. لقد اعتبر الأخوان رحباني بأن المرافقة الآليّة للغناء العربي لا يجب أن تكون دائمًا تكراراً لما يغنّيه المطرب. فالتوزيع الموسيقي، الذي يعتمد ألحانًا جانبيّة، يضيء على اللّحن الأساسيّ ويبرز جماله. لقد حفظا درس أستاذهما الفرنسي برتران روبيار (Bertrand Robillard) باعتماد علم الكونتربوان (contrepoint) في التوزيع الموسيقي لأنّه يتآلف مع الموسيقى المقاميّة أكثر من علم الهارموني. وقد أخذ العديد من الملحّنين اللبنانيين والعرب بأسلوبهما في التأليف والتوزيع الموسيقي، مع الإشارة بأنّ موسيقيين عربًا أمثال محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش استعانا بموزّعين أجانب أمثال أندريه رايدر لتنفيذ أعمالهما.

لقد تميّز فنّ الأخوين رحباني بارتباطه بالتراث الغنائى العربي المتنوّع، بالمزج بين موسيقى الشرق والغرب، بالاهتمام بالأداء الموسيقي والتقني، بإدخال التوزيع الموسيقي، بحسن اختيار نوع الأوركسترا بحسب العمل المقدّم (تخت عربي أم أوركسترا كبيرة أو كاملة)، بالاهتمام بالكلمة كأساس للّحن (كانا شاعرين وملحّنين في آن معًا)، باستخدام اللهجة اللبنانية المحلية القريبة من المستمعين في بلاد الشام، باستخدام الفولكلور اللبناني وأحيانًا فولكلور كلّ بلاد الشام.

ولقد أغنت فيروز والأخوان رحباني السّاحة العربية بالأغاني التي جمعت بين الفولكلور والحداثة في آن واحد لما تتمتع به من قدرة في تطويع صوتها لأداء جميع الألوان الغنائية، فغنّت إلى جانب الفولكلور ، بعض روائع الغناء العربي الأصيل بحلّة جديدة. إلى ذلك، قدّم الرحبانيان على مسرحهما الرقص الفولكلوري والدبكات من أجل رسم صورة الفن الموسيقي الشامل من موسيقى وغناء ورقص فولكلوري وأداء مسرحي للتعبير عن خصوصية اللوحة المقدمة لا سيما في إطار الفن اللبناني الأصيل الذي يغرف من الفولكلور[١٦].

لم تؤثر المدرسة الرحبانية على رأسها الأخوان رحباني، بالإضافة إلى الياس وزياد وغيرهم من الرحابنة على الموسيقى اللبنانية والمسرح الغنائي اللبناني فحسب، بل على الموسيقى العربية أيضاً، وذلك يتجسّد في الاهتمام بالتوافق بين الأصالة والحداثة وبين التوريث والتحديث الذي كان يسعى إليه عاصي ومنصور على قدر الإمكان والذي يُعَدّ قاسماً مشتركاً يتصف به المبدعون الموسيقيون في لبنان.[١٧]

٤,٢- مسرح الرحابنة بعد عاصي

بوفاة عاصي الرحباني في ٢١ حزيران ١٩٨٦ انتهت الشراكة الأخوية باسم الأخوين رحباني، ومن وتابع منصور المسيرة برفقة أولاده : مروان، غدي وأسامه.

هناك خطّ تبنته الأوبريت الرحبانية منذ صيف ١٨٤٠، ثم راح يقوى ويقوى في الأعمال اللاحقة، هو "إبهار العين أكثر ممّا هو إمتاع الأذن"، أي إبراز النواحي المشهدية والزخرفية والإستعراضيّة من ديكورات، وأزياء، وأضواء، ورقص، أكثر من التركيز على الألحان الجميلة. فتلوّنت الموسيقى الرحبانية الجديدة بنفس

---

[١٦] راجع حسام الدين الأنصاري، "٧٠ ربيعاً على صوت فيروز صوت اوبرالي يتمتع بالحرية"، مراجعة بتاريخ http://www.taakhinews.org/tasearch/wmview.php?ArtID=1455.٢٠٢٢/٩/١

[١٧] كاي هو (منصور)،"الموسيقى اللبنانية في وجهة نظر باحث صيني – الأخوان رحباني نموذجًا"، مراجعة بتاريخ ٢٠٢٢/٩/١، http://www.chinainarabic.org/?page_id=1978

غربي طاغ (مسرحيات منصور وأولاده ومسرحيات الياس وولده غسان)، زاد من طغيانه مشاهد الرقص الغربية الطابع. وأصبح واضحاً أن الخط الرحباني الجديد يتجه نحو العروض الاستعراضية الضخمة، لذلك كان لا بد بشخصيات عظيمة في مسرحياتهم، مثل «هنيبعل» لغسان الرحباني،و"سقراط" و شخصية السيد المسيح في «وقام في اليوم الثالث» لمنصور، إلخ. وما فعله منصور الرحباني في «أبو الطيب المتنبي" فاق التصوّر في ضخامته وكلفة إنتاجه.

ويعتقد نبيل أبو مراد "أن الجموح نحو العروض المشهدية الضخمة في المسرح الرحباني يعود إلى رغبة كامنة لإيجاد نوع من التعويض عن غيابٍ عاصي وابتعاد فيروز. الأمر الذي زعزع المؤسسة الرحبانية في الصميم. وما فعله منصور لم يكن استرجاعاً لذلك العالم الرومنسي القديم، ولا للشكل الرمزي المطعم بشاعرية صوفية، ولا استعانةٍ بخزانة الفولكلور ولوحاته الجاهزة، ولا تكرار المحاولة في رسم مقومات وطنٍ يوتوبي جديد، بل انطلق فوراً إلى التفتيش عن رؤية مختلفة تغترب عن صيغتها القديمة شكلا ومضمونا وموسيقى، كأنه منجذب بلا تردد إلى عالم أولاده الشباب، والأجيال الجديدة وما تختزنه من نزعة تغييرية وفهم مختلف للأمور"[١٨]

وتميّز مسرح زياد الرحباني بروحه الثوريّة وموسيقاه التي تجمع بين القديم والجديد. وأولى مسرحياته، "سهريّة"، التي قدّمها سنة ١٩٧٣، كانت على مثال مسرحيات الأخوين رحباني التي تَنشد العالم المثالي بعيداً عن الواقع، وقدّم فيها العديد من الألحان التي لا تزال على أفواه النّاس، من أغاني وحوارات غنائية ومقدّمات موسيقيّة.

مع بدء الحرب في لبنان سنة ١٩٧٥، بدأ زياد خطًا جديدًا في عمله المسرحي أيّ في المسرح ذي المواضيع الاجتماعية والسياسية. فكانت مسرحياته سياسيّة ناقدة تصف الواقع اللبناني الحزين بفكاهة عالية الدقة، فتميّز أسلوبه بالعمق في معالجة الموضوع في أسلوب ساخر. فكانت مسرحية "نزل السرور" سنة ١٩٧٤، ومسرحية "بالنسبة لبكرا شو" سنة ١٩٧٨، و مسرحية "فيلم أميركي طويل" سنة ١٩٨٠، ومسرحية "شي فاشل" سنة ١٩٨٣، و مسرحية "بخصوص الكرامة والشعب العنيد" سنة ١٩٩٣، ومسرحية "لولا فسحة الأمل" سنة ١٩٩٤، والفصل الآخر (الجزء الثالث من بخصوص الكرامة). وألّف ولحّن العديد من الأغاني ذات الطابع الإنتقادي الإجتماعي والسياسي. لقد تميّز زياد بجرأة موسيقية ولكنها أيضًا جرأة سياسية واجتماعية غير مسبوقة في العالم العربي.

إنّ تطوّر أسلوب زياد في التأليف والتوزيع الموسيقيين يكشف شخصيّته وتفكيره السياسي والإجتماعي، وتطوّر فنّه الموسيقي والمسرحي الذي ظلّ مرتبطا بظروف حياته وتفكيره وشخصيّته. لقد أراد زياد الرحباني أن يكون واقعيًّا في أغانيه ومسرحه، فلم يفتّش كثيرًا عن الكلمات بل أرادها عفويّة تنطلق من الحياة اليوميّة للنّاس، ومن مرارة واقعهم أحيانًا، ومن تعابيرهم المتداولة، وكأنّه ينطق باسمهم.

وبينما كان زياد قادرًا على الإستمرار بخطّ الأخوين رحباني في التلحين والتوزيع والمسرح الغنائي، أراد أن يختطّ لنفسه أسلوبًا جديدًا، يرتكز على أساليب موسيقيّة غربيّة، من بينها الجاز، وعلى الرّوح الشرقيّة في

[١٨] نبيل أبو مراد، *المسرح اللبناني في القرن العشرين*، تاريخ-قضايا-تجارب-أعلام، ٢٠٠٢، ص ٦٥١-٦٥٢.

الألحان وفي الأداء. وتشكّل أغنية "عَ هدير البوسطة" (١٩٧٨) بداية إفتراقه العلنيّ عن مدرسة الأخوين رحباني.

لقد لحّن زياد الرحباني مسرحياته، كما لحّن مسرحيات لغيره، وعلى سبيل المثال: سنة ١٩٧١، مسرحية "بحر اللولو" لايلي شويري، مسرحية "ضيعة الحزازير" لغسان زرزور، مسرحية "موسم الطرابيش" (بطولة مروان محفوظ)، مسرحية "نوّار" لغسان مطر؛ سنة ١٩٧٢، مسرحية "أبو علي الأسمراني" لبرج فازليان؛ سنة ١٩٨١، مسرحية "عنطوز و طنبوز" لفائق حميصي؛ سنة ١٩٨٥، مسرحية "أمرك سيدنا" لانطوان كرباج[١٩]

٥،٢- مسرح روميو لحّود

يُعتبر روميو لحود (مواليد ١٩٣٩) الذي تخصّص في باريس في هندسة المسارح في فرنسا وإيطاليا،من أهمّ الذين عملوا، إلى جانب الأخوين رحباني، في المسرح الغنائي اللبناني. صمّم وأخرج وكتب أعمالاً مسرحية غنائية، شكّلت جزءاً من تاريخ نهوضالفولكلور اللبناني منذ ستينيات القرن الماضي، بالإضافة إلى أعمال غنائيّة ومسرحيّة لها حجمهاوحضورها، جرى عرضها في لبنان ومختلف دول العالم.

بدأ رحلته الإبداعية فعليًا سنة ١٩٦٣،عندما طلبت منه جمعية مهرجانات بعلبك، إعداد «أوبريت» غنائية ضمنٍ إطار برنامجها "ليالي لبنان"، فكانت بمثابة الخطوة الأولى في رحلة سنوات عطائه، التي برزخلالها منتجاً ومخرجاً ومؤلفاً لألحان وكلمات عشرة مهرجانات كبرى، وسبعة وعشريناستعراضًا غنائيًا. هذا إضافة إلى الجولات العشر التي قام بها في دول العالم،وإحياء أكثر من مئة حفلة فيها.

سعى الفنان روميو لحود في مسيرته الفنية، الى إحياء التراث أوالفولكلور اللبناني وتطويره وتقديمه مادة فنية راقية إلى الجمهور، من خلال العروضالمسرحية والرقصات الموسيقية الفولكلورية، التي ما زالت مطبوعة في ذاكرة اللبنانيينوالعرب لغاية الآن.فمنذ سنة ١٩٦٢بدأ العمل، فاستعانت به لجنة مهرجانات بعلبك ليتولّى الليالي اللبنانية في قلعة بعلبك، فقدّم: الشلال، القلعة، فرمان، مهرجان. كتب ست مسرحيّات وأخرجها : مين جوز مين، سنكف سنكف، الأميرة زمرّد، إسمك بقلبي، أوكسجين، ياسمين، بنت الجبل. كما أخرج العديد من المسرحيات، منها: موّال، ميجانا، عتابا، ليالي لبنان، العواصف، فينيقيا[٢٠]

كان مسرحه استعراضيّاً، مختلفاً عن مسرح الأخوين رحباني، إذ قدّم المسرحيّة الغنائيّة على الطريقة الأميركيّة، غناء ورقصاً وحركة من دون حوار جماعيّ. إنّه مسرح يعتمد على الأناقة وفي صفّ الحياة الرغيدة والتفاؤل ضدّ الألم والحزن واليأس، ولكنّه لم يطرح قضايا إنسانيّة مهمّة مدعّمة بشواهد واقعيّة من المجتمع المعيوش.وإلى جانب الكتابة والإخراج، لحّن لمسرحيّاته بعض الأغنيات التي اشتهرت ولاقت نجاحاً. كان له الجرأة بالتعامل مع مطربات ناشئاتأسند إليهنّ أدوار البطولة مثل مجدلا (إسمها الأصليّ نزهة مكرزل، ١٩٤٦-٢٠٢٠) وسلوى القطريب (١٩٥٣-٢٠٠٩).

---

[١٩]راجع ميشال الشمالي، " مسارات التأليف في المسرح الغنائي الحديث في لبنان: زياد الرحباني نموذجًا"، *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس والعشرون* – دار الأوبرا في القاهرة، ١-١٥ نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠١٧.

[٢٠]راجع نبيل أبو مراد، *المسرح اللبناني في القرن العشرين*، تاريخ-قضايا-تجارب-أعلام، ٢٠٠٢، ص ٥٩٦.

٦،٢- فرقة الأنوار

سنة ١٩٥٩، أسّس الصحافي سعيد فريحة، صاحب دار الصياد آنذاك، فرقة تخصّصت بالمسرحيات الإستعراضيّة الراقصة على موسيقى فولكلوريّة وشرقيّة، أسماها فرقة الأنوار. وقدّمت الفرقة أولى عروضها خلال افتتاح كازينو لبنان سنة ١٩٦٠. تعاونت الفرقة موسيقيّاً مع عدد كبير من الموسيقيين والملحّنين، منهم: زكي ناصيف، توفيق الباشا، وليد غلمية، وديع الصافي، عفيف رضوان. وكانت "المواسم" أشهر أعمالها، إذ قدّمت فيها لوحات راقصة يربط بينها قصة بسيطة، وعرضتها في لبنان وبعض العواصم العربيّة والأوروبيّة في أوائل السبعينيّات، لم تعد الفرقة موجودة، نظراً لتكاليفها الباهظة[٢١].

٧،٢- فرقة كركلا والمسرح الراقص

في عام ١٩٦٨ بدأ عبد الحليم كركلا ، عمله الفني بخلق أول مسرح راقص حقيقي في لبنان والعالم العربي. فأسس «فرقة كركلا» التي جاءت بلغة جديدة في عالم الرقص في المنطقة مستوحياً من التراث العربي واللبناني ومرتكزاً على التقنية المعاصرة للفن الحديث.فقد كانت أعمال عبد الحليم كركلا الراقصة والإستعراضية قد بدأت تخطو في هذا الاتجاه بسرعة كبيرة. وبرز ذلك في «الأندلس» التي عرضت من ضمن برنامج مهرجانات بعلبك الدولية سنة (١٩٩٧)، وقد استعان كركلا بالمخرج السينمائي العالمي زيف يللي (Ziferelli وفريق عمله لهندسة السينوغرافيا العامة للعمل. حتى إن مخرج فيلم «يسوع الناصري» (Jesus of Nazaret)حضر شخصياً إلى بعلبك وأشرف على تنفيذ ديكورات العمل بهندستها وألوانها فبدت بالغة الغنى الى حد مدهش[٢٢] وفي استعراض «بليلة قمر» لجأ كركلا إلى الاستعانة بفنانين عُرف عنهم تعاونهم الأخوين رحباني منذ أعمالهما الأولى مثل: جوزف عازار، إيلي شويري، جوزف ناصيف، أنطوان كرباج، وعصام رجي.

تعاون كركلا مع كبار الملحنين اللبنانيين أمثال: زكي ناصيف، وليد غلمية، مارسيل خليفة، إيلي شويري، وشربل روحانا وغيرهم . ساعياً إلى تقديم التراث بعاداته وتقاليده ومقاييسه الموسيقية، وحاول أن يجعل من الفن العفوي الموروث فنا عالمياً له لغته العالمية، فأوجد تقنية راقصة تستوحي الشرق في روحه والغرب في تقنيته.

٧،٢- المسرح الغنائيّ الدينيّ

كان للمسرحيات الغنائيّة الدينيّة دور في رفع مستوى المسرح الغنائي في لبنان من خلال مسرحيّات مستمدّة من الإنجيل أو من التاريخ الدينيّ ومتجسّدة في الواقع الإجتماعيّ والأخلاقيّ، ومن خلال الموسيقى والألحان التي تجمع بين الترتيل والأغاني وبين التقليد المشرقيّ والتجديد المنطلق من التراثات الشرقيّة الدينيّة والغنائيّة. فهناك مسرحيّات تضمّ مقدّمات موسيقيّة وأغانٍ وحوارات غنائيّة وحوارات سرديّة وموسيقى تصويريّة (على سبيل المثال: لعازر قُمْ ١٩٩٠)، وهناك مسرحيات كلّها مغنّاة

---

[٢١] المرجع السابق.

[٢٢] نبيل أبو مراد، *المسرح اللبناني في القرن العشرين*، تاريخ-قضايا-تجارب-أعلام، ٢٠٠٢، ص ٦٥٢.

(السامرية ٢٠٠٨). وهناك إنشاديّات دينيّة كلّها مغنّاة (أوراتوريوOratorio)، ولكن هي حتماً من دون تمثيل وإخراج مسرحيّ. ومن العاملين في المسرح الدينيّ الغنائيّ، أذكر: في القصة والسيناريو والشعر الأبوين يوحنا عقيقي ويوحنا الخوند، وفي التلحين الأب يوسف طنوس؛ كما أذكر الأب فادي تابت كمؤلّف مسرحيَات الذي تعامل مع الملحّن شارل شلالا. وأذكر أيضاً الملحّن جوزف عنداري الذي عمل في بعض المسرحيات الدينيّة.

٨,٢- مسرح الدمى

لا يمتلك مسرح الدمى كل المواصفات التي يمتلكها المسرح الغنائي، لكنه يعتمد، إلى حدّ بعيد، على عناصر الموسيقى والغناء والرقص، وتُبنى قصصه على حبكة تحتوي على مقومات نص درامي متميّز، وهو يستعين بالحوار الذي يؤديه ممثلون مموّهون بأزياء خاصة، أو غير ظاهرين على خشبة المسرح.

تعود جذور مسرح الدمى في لبنان إلى أكثر من ٤٠٠ سنة من خلال مسرح خيال الظل والكراكوز، الفنّ الذي كان معروفاً بشكل خاص في المدن اللبنانية. وكانت تستعمل فيه أنواع من الدمى المصنوعة من القماش تُحرّك من وراء الستارة، فيظهر خيالها على الستارة ويقوم من يحرّكونها بإطلاق أصوات متعدّدة وحوارات مناسبة.

عمل جوزف فاخوري على تقديم مسرح الدمى باللغة العربية، فأسس مسرحاً أطلق عليه مسرح الدمى المتحركة، "أم توفيق" الذي أصبح اسمه بعد سنة "أم نبيل". وقد اشتهرت بعض أغاني تلك العروض وردّدها الأطفال. وكان فاخوري يستوحي قصصه من الفولكلور اللبناني والأجنبي، وكانت هذه القصص تدور عادة حول موضوع واحد ترافقها بعض الأغاني. ونقلت عائلة فاخوري نشاطها إلى التلفزيون ما بين ١٩٦٠ و١٩٦٣.

ومن الذين عملوا في مسرح الدمى غازي مكداشي وكريم دكروب، نجلاء جريصاتي خوري. ومع انتشار التلفزيون، تراجع مسرح الدمى[٢٣].

٨,٢- مسرح الطفل في لبنان

بدأ مسرح الطفل في لبنان في المؤسسات والمدارس الخاصة، ومن زمن بعيد، كوسيلة لدعم مسيرة العلم ومؤازرتها. فنشط في لبنان ما سُمّي بالمسرح المدرسي، الذي يضمّ لوحات غنائية واستعراضية، إذ كانت المدارس تقدم عروضاً مسرحية في نهاية كل عام دراسيّ.

---

[٢٣] راجع نبيل أبو مراد، *المسرح اللبناني في القرن العشرين*، تاريخ-قضايا-تجارب-أعلام، ٢٠٠٢، ص ٦٠٣-٦٠٥.

ومن السبّاقين إلى الاهتمام بمسرح الطفل في لبنان، جوزف فاخوري، الذي قدم أول عرض له سنة ١٩٦٠ باسم «الأمير الضفدع»، وكان مزيجاً من المسرح العادي ومسرح الدمى. وقد عُرض العمل في تلفزيون لبنان، وبُثّ مباشرة حيث لم يكن تلفزيون لبنان بعد قد عرف تقنية التسجيل. وقدّم فاخوري بين العام ١٩٦٠ و١٩٦٤ مجموعة أعمال واسكتشات مقرونة بفنّ الدمى المتحركة. ومن أعماله: الزجاجة الخضراء، الأميرة والحرامي، قطر الندى، أم توفي، إلخ.

ومن الأسماء التي ساهمت بانتشار مسرح الطفل موريس معلوف، شكيب خوري، شربل وأميّة لحود، كميل سلامة، كميل دكروب، ميشال خطار، كلوفيس عطالله وموريس موصلّي.ولعبت المرأة دوراً بارزاً في تعزير مسرح الطفل مع ميراي فرح، دي دي، جيزيل هاشم زرد التي كانت تملك مسرح ال أوديون وخصصته للأطفال[٢٤].

٣)تراجع المسرح الغنائيّ في لبنان وإنكفاؤه

نتيجة لظروف لبنان الخاصة، من حروب وضغوط إقتصاديّة وماليّة، وتكاثر محطات التلفزيون المحليّة التي قاربت الأربعين، وانتشار الفضائيّات اللبنانيّة والعربيّة والغربيّة،تراجع نموّ المسرح بشكل عام والمسرح الغنائيّ بشكل خاص. فمع اندلاع الحرب عام ١٩٧٥، بدأ المسرح بالتراجع؛ولكن الضربة الكبرى التي أصابته، كانت تدمير حوالي العشرين مسرحاً عند الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢.

ويقولالمؤلّف المسرحي غازي قهوجي (١٩٤٤-٢٠١٥) أن "التلفزيون أثر كثيرا على ارتياد المسرح، وتراجع الثقافة الجادة، والتسطيح الملاحظ في جميع المستويات، كما أنه لم تعد تتوافر نصوص حيث لم يبق موضوع لم يطرق". ويضيف نزيه خاطر على ذلك أن "جمهور المسرح انتهى، ولم يتشكل جمهور مسرحي جديد[٢٥].

وراح المسرح خلال فترة الثمانينات يصارع للحفاظ على ما بقي له من مكانة في ظل تقلبات سياسية واجتماعية. وانتشرت مسارح الشانسونيه في المقاهي والفنادق كوسيلة من وسائل التسلية والترفيه، عالجت بعض الهموم اليوميّة ولكن أحياناً بأسلوب مبتذل. وبرزت أنواع جديدة من المسرحيات الهازلة جذبت شريحة جديدة من الجمهور. إنّإزدياد كلفة الإنتاج للأعمال المسرحية بسبب الانهيار الجزئي للعملة اللبنانية ، وارتفاع أسعار الصالات الفخمة الجديدة، وازدياد تكلفة التجهيزات، وأجور التمثيل وغيرها، انعكس ارتفاعاً في أسعار بطاقات الدخول، ناهيك عن الضغوط الحياتية المتزايدة على الطبقة الوسطى، وهي جمهور المسرح، وهبوط أهمية المنتج الثقافي ساهمت بتراجع المسرح وانكفاءه.

كانت الحكومات اللبنانيّة سابقاً تموّل، من خلال المهرجانات الكبرى، إنتاج مسرحيّات غنائيّة جديدة تختلف مواضيعها بحسب تطوّر الحياة الإجتماعيّة والثقافيّة والإقتصاديّة والسياسيّة. والمسرح الغنائي الذي كان مناسبة لإطلاق الأغاني والحوارات الغنائيّة الجديدة الراقية، كان ملحّنوه يتبارون، ومن خلال

---

[٢٤] المرجع السابق، ص ٦٠٦-٦٠٨.

[٢٥] الجزيرة الوثائقية، "المسرح اللبناني من الريادة للتراجع"، المسرح اللبناني من الريادة للتراجع | أخبار ثقافة | الجزيرة نت(aljazeera.net) ، تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١٢.

المسرحيات، على إعطاء أفضل ما عندهم من الألحان، بعد أن يكونوا اختاروا أفضل ما قرأوا أو ألّفوا من الأشعار. وبعد التدخّلات السياسيّة والمحسوبيّات وتبدّل الأذواق والأهداف، باتت الحكومات تموّل حفلات المغنّيات والمغنّين الذين لا يقدّمون الجديد في تلك المهرجانات، بل يسترجعون أغانيهم المسجّلة أو أغاني كبار الملحّنين والمطربين والمطربات. إنّ إعادة توجيه الدعم المادّي لإنتاج مسرحيات غنائيّة جيّدة، بدل الحفلات الغنائيّة، ضرورة حتميّة من أجل إعادة إطلاق المسرح الغنائيّ.إنّ تخفيض بدل بطاقات الدخول يمكن أن تشجّع الجمهور على العودة لارتياده وتشجيعه.

إنّ المسرح الغنائي الذي تميّز به لبنان منذ ستينات القرن الماضي، وصعد نجمه في ظل غياب كبير له في الدول العربية الأخرى، يعاني اليوم أزمة خطيرة، بعد أن ظنّ كل من حصل على مبلغ مالي يكفيه للإنتاج أنه قادر على إبهار الناس، وإرضاء أذواقهم.[٢٦]

خاتمة

إنّ المسرح الغنائي اللبنانيٍ كان محفّزاً للملحّنين لإعطاء أجمل الألحان التي يمكن للجمهور أن يردّدها عند خروجه من المسرح نظرا لجمالها ولجودتها. مع غياب المسرح الغنائي، باتت شركات الإنتاج تفرض أنواع الأغاني وأساليب أدائها. والأغاني الجاهزة، سمة أغاني هذا العصر، قلّما نجد في شعرها تآليف جديدة ومواضيع مهمّة، وفي ألحانها إبداع أو جمال. وإنّ ظاهرة الفيديو-كليب المعتمدة لإطلاق الأغاني مهما بلغ إتقانها، لا يمكنها أن تحلّ مكان المسرح الغنائيّ الجاد الذي يجمع العديد من القوالب الغنائيّة والموسيقيّة، ويُغني الجمهور ويثقّفه ويُطربه. فالمسرح الغنائي حاجة ملحّة للمجتمعات ذات التقاليد المتمايزة لأنّه كان مناسبة للإرتباط بالتراث والتذكير بالعادات والتقاليد والتمسّك بها، خاصّة لدى جيل الشباب الذي في معظمه لا يعيشها وبات يجهلها ويسير على غير هدى في موجة العولمة.إنّ من أهداف من يُديرون موجة العولمة إفراغ الشعوب من تقاليدها وتوجيه شبابها نحو نماذج معيّنة، ظاهرها يحمل شعار التقدّم ولكن باطنها يسعى لتهديم القيم وتحويل البلدان إلى مجتمعات إستهلاكيّة ومُنقادة لأهداف تجاريّة وسياسيّة وسلطويّة بعيدة المدى.

المراجع

كتب ومجلات

-أبو مراد(نبيل)، *المسرح اللبناني في القرن العشرين*، تاريخ-قضايا-تجارب-أعلام، ٢٠٠٢.

– الخوري(يوسف)، *البركة بالصليب المقدس أو زياح الصليب*، بيروت، ١٩٦١.

– الرومي (حليم)، حليم الرومي*يروي قصّة عمله في الإذاعة اللبنانية مدّة ثلاثين عامًا من ١٩٥٠/١/١٥ إلى ١٩٧٩/٧/١*، نسخة مطبوعة على الدكتيلو مرفوعة إلى مدير الإذاعة اللبنانية عبد الكريم سنّو في ١٩٨٣/٧/١.

– زغيب(هنري)، *الأخوان رحباني، طريق النحل*، منارات من لبنان ٥، ٢٠٠١.

– الشمالي (ميشال)، " مسارات التأليف في المسرح الغنائي الحديث في لبنان: زياد الرحباني نموذجًا"، *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس والعشرون* – دار الأوبرا في القاهرة، ١-١٥ نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠١٧.

---

[٢٦] سوسن الأبطح، "المسرح الغنائي اللبناني في أزمة بعد غياب الرحبانيين الكبيرين"، جريدة *الشرق الأوسط*، الاحد ٠٨ شعبان ١٤٣٢ هـ ١٠ يوليو ٢٠١١ العدد ١١٩١٢، المسرح الغنائي اللبناني في أزمة بعد غياب الرحبانيين الكبيرين(aawsat.com). تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١٢.

–طنوس(يوسف)، "موسيقى الأخوين رحباني، إبداع في الموروث والجديد"، في *الأخوان رحباني، إبداع فكريّ وفنّي*، إصدار الجامعة اللبنانية، ٢٠١٥، ص ٣٦٥–٤٤٤.

– __________، "مدرسة الأخوين رحباني بين التقليد والتجديد"، *أعمال المؤتمر الدولي "الأخوين رحباني"*، الكسليك (لبنان)٢٠١٠، كلية الموسيقى دراسات رقم ١١، ص ١٥١–١٧٣.

مراجع إلكترونية

– الأبطح (سوسن) ، "المسرح الغنائي اللبناني في أزمة بعد غياب الرحبانيين الكبيرين"، *جريدة الشرق الأوسط*، الاحد ٠٨ شعبان ١٤٣٢ هـ ١٠ يوليو ٢٠١١ العدد ١١٩١٢، المسرح الغنائي اللبناني في أزمة بعد غياب الرحبانيين الكبيرين(aawsat.com) . تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١٢.

– الأنصاري (حسام الدين)، "٧٠ ربيعاً على صوت فيروز صوت اوبرالي يتمتع بالحرية"، مراجعة بتاريخ http://www.taakhinews.org/tasearch/wmview.php?ArtID=1455.٢٠٢٢/٩/١

–الجزيرة الوثائقية، "المسرح اللبناني من الريادة للتراجع"، المسرح اللبناني من الريادة للتراجع | أخبار ثقافة | الجزيرة نت(aljazeera.net) ، تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١٢.

– زين الدين (هشام) ، "المسرح الرحبانيّ الأصالة والفرادة والتأثير الجمالي"، / *{{field_title}}المركز التربوي للبحوث والإنماء CRDP Lebanon –* . تمت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١٢.

– كاي (هو)، "الموسيقى اللبنانية في وجهة نظر باحث صيني – الأخوان رحباني نموذجًا"، مراجعة بتاريخ ٢٠٢٢/٩/١، http://www.chinainarabic.org/?page_id=1978

– مارون النقاش – ديوان العرب(diwanalarab.com) ، تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١.

– المسرح اللبناني وُلد مرتين – موقع الجسرة الثقافي(aljasrah.net) . تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١٢.

– المسرح اللبناني(areq.net) ، تمّت مراجعته في ٢٠٢٢/٩/١.